

Kunst als Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung [1955]

Die Besonderheit als Spielraum, als Kraftfeld zwischen Allgemeinem und Einzelem, als organisierende Mitte ihrer widerspruchsvollen dynamischen Bezogenheit aufeinander, bildet die ideelle Grundlage für die künstlerische Wahrheit der Form. Die einzelnen Typen, ihre gesellschaftlich-inhaltliche Hierarchie, ihre Synthese zur Totalität, zum Abbild einer typischen Etappe der Menschheitsentwicklung, erheben sich erst durch die Formgebung aus einer bloßen Möglichkeit in eine wirkende Wirklichkeit. Inhaltlich sind diese Elemente, obwohl sie auch bereits in ihrer Inhaltlichkeit vom ästhetischen Blickpunkt aus geformt sind, nur Elemente, Ansätze, Tendenzen zu einem bestimmten, konkreten Abbild der objektiven Wirklichkeit. Die endgültige, ihrer wahren Inhaltlichkeit entsprechende, lebendige dynamische Verbundenheit, Zusammengehörigkeit, kann erst in der künstlerischen Form entstehen. Daß diese also als Form eines jeweilig bestimmten, konkreten Inhalts definiert wurde, wäre nur dann eine Beschränkung, wenn man Form und Inhalt in wissenschaftlich logischem Sinn auffassen würde; ästhetisch angesehen entspringt eben daraus ihre Allgemeingültigkeit. Diese Bestimmung spricht nur in abstrakter Weise die Grundwahrheit der Ästhetik aus, daß in ihrem Bereich das Typische das höchste Niveau der Verallgemeinerung ist. Die Wahrheit der Form ist also gerade als Sinnfälligmachen dieser konkreten Besonderheit eine Wahrheit des Lebens: Die maximale Steigerung – und dadurch die Erhebung zu einer besonderen Qualität – der Lebenswahrheit des widerspiegelten Inhalts.

Darin drückt sich die Humanität der künstlerischen Gestaltung Mächte, die das Leben der Menschen bestimmen, wie auch – wenn es subjektiv als Inhalt eines Bewußtseins in der gestalteten Welt auftaucht – ein Vehikel des Lebens der Menschen, der Formung ihrer Persönlichkeit und ihres Schicksals. Mit dieser Versinnbildlichung des Einzelnen wie des Allgemeinen verkündet das Kunstwerk – infolge seines objektiven We-

sens unabhängig von den subjektiven Zielsetzungen, die seinem Entstehen zugrunde liegen – eine innere, in sich sinnvolle Beschaffenheit des menschlichen, des irdischen Lebens. Es hat diese Wesensart auch dann, wenn aus gesellschaftlich-geschichtlichen Gründen die bewußten Motive seines Entstehens transzendenten (magischen, religiösen) Charakters waren. Diese Motive – die Form ist ja vom Inhalt bestimmt – werden jedoch künstlerisch in einer Weise gestaltet, daß die Transzendenz sich unversehens in eine Immanenz des Irdischen verwandelt. Wir können also auch die Transzendenz in den Werken der Vergangenheit heute miterleben, aber als menschliches Schicksal, als menschliche Emotion und Leidenschaft. Das Mißtrauen gegen die Kunst, wie es bei extremen Idealisten und ideologischen Vertretern der Religionen so oft auftritt, hat in dieser spontanen Tendenz der echten Kunst zu irdischer Immanenz einen seiner Gründe.

Dieses Problem der Humanität der Kunst ist unzertrennbar mit ihrer Objektivität und Subjektivität verknüpft. Auch hier wurde die theoretische Klärung dadurch verhindert, daß das Denken über Kunst sich zwischen den – hier falschen – Polen der Allgemeinheit und Einzelheit hin und her bewegte und deshalb bald aus der Überbetonung der Einzelheit in einen falschen Subjektivismus, der sich zumeist als ästhetischer Agnostizismus äußert, bald aus der Überbetonung der Allgemeinheit in Dogmatismus verfiel. Die bürgerliche Dekadenz hat diese verzerrende Polarisation in falschen Subjektivismus und falschen Objektivismus zur theoretischen Grundlage. Der große Unterschied zur alten Zeit besteht darin, daß früher die Intention der bedeutenden, fortschrittlichen Denker stets auf die eigenartige ästhetische Besonderheit gerichtet war, auch wenn sie mißverständlich von Allgemeinheit oder Einzelheit sprachen. Die Theorien der Dekadenz dagegen lassen Allgemeinheit und Einzelheit als isolierte Pole ohne Zentrum erstarren.

Nur die Besonderheit, als Mittelpunkt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, ist imstande, die spezifische dialektische Einheit des subjektiven und objektiven Faktors als widersprüchlich bewegendes Prinzip der ganzen Sphäre zu erhellen. Wir haben sowohl in der Werkindividualität selbst wie in ihrer ästhetischen Wirkung diese dialektische Wechselbeziehung von Subjektivität und Objektivität aufgezeigt. Die eben

hervorgehobene Humanität der Kunst gestattet uns eine weitere Konkretisierung. Indem die Kunst immer und ausschließlich die Welt des Menschen gestaltet; indem in jedem Akt ihrer Widerspiegelung (im Gegensatz zur wissenschaftlichen) der Mensch stets bestimmend anwesend ist; indem die außermenschliche Welt in der Kunst nur als Vermittlungsglied der menschlichen Beziehungen, Handlungen, Gefühle usw. vorkommt – entsteht aus dieser objektiv dialektischen Wesensart der ästhetischen Widerspiegelung, aus ihrer Kristallisation in der Werkindividualität, eine dialektische Gedoppeltheit des ästhetischen Subjekts, ein dialektischer Widerspruch im Subjekt, der seinerseits nun die Widerspiegelung von fundamentalen Tatbeständen der Menschheitsentwicklung darstellt.

Es handelt sich dabei um die Beziehung von Mensch und Menschheit. Objektiv ist dieses Verhältnis immer vorhanden gewesen, mußte sich also in den Widerspiegelungsformen der Wirklichkeit immer irgendwie vorfinden. Da jedoch dieses objektive Sein im Laufe der »Vorgeschichte der Menschheit«, im Urkommunismus, in den Klassengesellschaften, mehr an sich als für uns (sowohl im Sinne der Menschheit selbst wie im Bewußtsein der einzelnen Menschen) vorhanden war, mußte sein direkter Ausdruck oft verzerrt und ungewollt irreführend werden. Solange für die Menschheit die Differenzierung in Stämme, Nationen usw. die Grundlage ihrer Existenz auch im Sinne des kulturellen Fortschritts war und ist, solange innerhalb einer jeden Nation der Klassenkampf den Motor der Entwicklung bildet, mußte jeder direkte, diese objektiven Vermittlungen überspringende theoretische Appell an die Menschheit die wahren Inhalte und Formen der Wirklichkeit vergewaltigen. (Man denke an die heutigen Theorien von überstaatlichen, übernationalen »Synthesen«, die nichts als ideologische Hilfsmittel des amerikanischen Imperialismus sind.) Erst mit dem Entstehen des Sozialismus, mit der realen Möglichkeit der Verwirklichung der klassenlosen Gesellschaft hebt sich dieses Problem objektiv in ein höheres Stadium: der gemeinsame sozialistische Inhalt, der sich in nationalen Formen realisiert, zeigt bereits die Menschheit in den Umrissen ihres konkreten Werdens und Seins, die konkrete Perspektive einer einheitlichen Menschheit.

An sich liegt diese Frage als eine dem Wesen nach historische außerhalb des Rahmens unserer Betrachtungen. Unser

Interesse bleibt auf die Theorie der Widerspiegelung konzentriert. Aber wenn ein Tatbestand an sich existiert, so muß er in irgendeiner Form auch einen Reflex in der Widerspiegelung der Wirklichkeit erhalten. In der wissenschaftlichen Widerspiegelung finden wir nicht selten einen als selbstverständlich vorausgesetzten, keiner Begründung bedürftigen Appell an jene Gemeinsamkeit, die das reale Substrat des Begriffs der Menschheit bildet. Man denke an die Kategorien der Logik, die nie einen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß die grundlegenden Denkformen einen gemeinsamen Besitz der Menschheit als Ganzes bilden. (Wir sprechen hier natürlich nicht von den Naturwissenschaften, denn der Gegenstand ihrer Widerspiegelung ist vorwiegend eine außermenschliche Wirklichkeit.) Mit Recht wird ein solches gemeinsam Menschliches vorausgesetzt; denn abgesehen davon, daß der Mensch seit seiner Menschwerdung sich im anthropologischen Sinne nicht mehr entscheidend verwandelt hat, zeigt die historische Entwicklung, daß trotz ungeheurer Variabilität, sogar in sehr wesentlichen Fragen, bestimmte Stadien oder Etappen äußerst verwandte typische Züge zeigen, sich auf bestimmte allgemeine Gesetze zurückführen lassen. (Die ökonomischen Formationen, ihre Entstehung und Auflösung usw.) Naturgemäß liegt diese Gemeinsamkeit vorwiegend im Gebiet des Allgemeinen; je näher wir der konkreten Wirklichkeit kommen, desto beherrschender und plastischer treten die Differenzen hervor (Entstehung des Kapitalismus in England, Frankreich usw.).

Mit dieser Feststellung haben wir uns der Beantwortung dieser Frage für die Ästhetik um einen Schritt genähert. Denn für die Entstehung jedes Kunstwerks ist gerade das Konkrete der widerspiegelten Wirklichkeit ausschlaggebend. Eine Kunst, die objektiv ihre nationalen Grundlagen, die Klassenstruktur ihrer Gesellschaft, die Stufe des Klassenkampfes in ihr, wie subjektiv die Stellungnahme des Autors zu allen diesen Fragen überhaupt sein mag, überspringen wollte, müßte sich dadurch als Kunst selbst aufheben. Es ist wissenschaftlich sinnvoll, die gemeinsamen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten einer ökonomischen Formation (und sogar aller Formationen) zu erforschen. Für jedes Kunstwerk kommt jedoch stets nur eine bestimmte konkrete Entwicklungsstufe einer bestimmten konkreten Formation als unmittelbarer Gegenstand der Gestaltung in Betracht. Diese unzweifelhafte Wahrheit wurde lange Zeit

durch die idealistische Theorie des »allgemein Menschlichen« als Vorwurf der Kunst verdunkelt, und eine heilsame Wendung ist erst durch den historischen Materialismus (und seine bedeutenden Vorläufer) eingetreten, die die Kunst theoretisch in die Realität ihrer tatsächlichen Wirksamkeit zurückversetzt haben.

Indessen ist hier vorübergehend eine entgegengesetzte Verzerrung eingetreten. Der Vulgärmarxismus hat die soziale Genesis der Kunst mit der Tatsache ihres Wesens unmittelbar identifiziert und kam dabei zuweilen zu völlig absurden Folgerungen, z.B. daß in der klassenlosen Gesellschaft die großen Kunstwerke der Klassengesellschaften unverständlich und ungenießbar werden würden. Solche Verengungen und Verzerrungen der wahren Tatbestände liegt die Vernachlässigung der Widerspiegelungstheorie, die Auffassung der Kunst, sie bloß als Ausdruck einer bestimmten Position im Klassenkampf zu sehen, zugrunde.* Denn erst mit der Widerspiegelung als grundlegendem Prinzip der Kunst ist die Universalität der künstlerischen Gegenständlichkeit und mit ihr die der künstlerischen Form theoretisch begründet. Die soziale Determiniertheit der Genesis, die notwendige Parteilichkeit jeder Gestaltung können sich erst auf dem Boden einer solchen Universalität der reproduzierten Welt und ihrer Mittel zur Reproduktion wirklich entfalten. Dieser Lage entsprechend hat Marx selbst die Frage ganz anders gestellt als seine Vulgarisatoren. Auch für ihn ist natürlich die soziale Genesis der Ausgangspunkt. Mit ihrer Lösung jedoch beginnt erst die wirkliche Aufgabe der Ästhetik: »Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.«**

* Wenn sogar ein Theoretiker wie Plechanow als Verbindungsglied zwischen ökonomischer Basis und Ideologie die von jener bestimmte »Psychologie des gesellschaftlichen Menschen« erblickt und die Ideologie, also auch die Kunst, als Widerspiegelung »der Eigenschaften dieser Psychologie« auffaßt, so ist er für eine solche Verengung der Marxschen Auffassung mitverantwortlich. Plechanow: Die Grundprobleme des Marxismus, Stuttgart-Berlin, 1922, 77.

** Marx: Grundrisse, 31.

Ist die Frage so gestellt, so taucht naturgemäß die des gemeinsamen Substrats auf. (Das zeigt, daß die Theorie vom »allgemein Menschlichen« eine falsche Antwort auf eine berechnete Frage war.) Bei einer materialistisch-dialektischen Betrachtung des Geschichtsprozesses ergibt sich die Antwort nicht allzuschwer: dieses gemeinsame Substrat ist die Kontinuität der Entwicklung, die reale Wechselbeziehung der Teile in ihr, die Tatsache, daß die Entwicklung nie ganz von vorn anfängt, sondern stets die Ergebnisse früherer Etappen den gegenwärtigen Bedürfnissen entsprechend bearbeitet, sie sich einverleibt. Die Kompliziertheit und Ungleichmäßigkeit dieser Entwicklung kann hier natürlich nicht behandelt werden. Die bloße Feststellung dieses Tatbestandes gibt aber das inhaltliche Moment an, das die Entwicklung der Menschheit für die Kunst gestaltbar macht; denn Aufgabe der Gestaltung ist es, gerade in der Konkretheit des nationalen und klassenmäßig unmittelbaren Inhalts jenes Neue zu entdecken, das zum dauernden Besitz der Menschheit zu werden verdient und solcher Besitz tatsächlich wird.

Diese Bestimmung ist aber noch immer nicht hinreichend konkret für die spezifischen Aufgaben der Kunst. Die Kontinuität der Menschheitsentwicklung selbst hat ihre solide materielle Basis. Für die Kunst dient diese jedoch nur als Vermittlung, um ihre Aufgabe zu erfüllen: den Menschen, sein Schicksal, seine Äußerungsweisen usw. – alldies im weitesten Sinne genommen – zu gestalten. Damit erst erhält die Aufgabe ihr eigentliches Profil: die Entwicklung bringt ununterbrochen Änderungen im Typischen hervor, die zum großen Teil natürlich völlig ephemere sind. Nur eine begrenzte Anzahl der neu entstehenden gesellschaftlich-geschichtlich typischen Menschen und Situationen wird – im guten wie im schlechten Sinne – vom Gedächtnis der Menschheit aufbewahrt, als dauernder Besitz ins Spätere einverleibt. Das wäre jedoch bloß eine inhaltliche Auswahl, bei welcher noch die Einschränkung gemacht werden muß, daß vom Standpunkt des Inhaltlich-Typischen der Gegensatz zwischen Ephemerem und Perennierendem bloß relativ sein kann. Denn kein Typus gehört mit Haut und Haaren zu dieser oder jener Kategorie, die Zugehörigkeit entscheidet sich auch danach, wie weit es der künstlerischen Widerspiegelung gelingt, die typischen Eigenschaften so zu fassen, daß in ihnen ein Moment dieser Dauerhaftigkeit – als Gutes oder

Böses – ausgedrückt wird. Die von der historischen Entwicklung selbst aufbewahrte Masse von typischen menschlichen Eigenschaften ist darum sicher weitaus größer als die Zahl der in Kunstgestaltungen lebendig erhaltenen. Die Kunst hat also für die Dauerhaftigkeit ihres Typenschaffens eine objektive Basis in der Wirklichkeit selbst; ob jedoch gestaltete Typen entstehen und bleiben, ist das Ergebnis ihrer eigenen Aktivität.

Dabei wurde diese Frage vorerst nur vom inhaltlichen Standpunkt betrachtet. Das Lebendigbleiben eines Werks und der in ihm gestalteten Typen ist letzten Endes natürlich ein Problem der künstlerischen Formvollendung. Wie viele Werke sind uns überliefert, die von den Fachleuten immer wieder betrachtet und ausgelegt werden, weil sie außerordentlich wichtige historische Dokumente vergangener Zeiten sind, und viele Spezialisten haben die Neigung, diese historisch-inhaltliche Interessantheit mit dem lebendig künstlerischen Wirksambleiben zu verwechseln. Dagegen muß immer wieder an das unmittelbar Evokative der künstlerischen Form erinnert werden. Sicher ist, daß der sophokleische »Ödipus« für den Historiker des Altertums eine Fülle von Belehrungen gibt. Es ist aber ebenso sicher, daß neun Zehntel der späteren Zuhörer oder Leser dieses Dramas von solchen sachlichen Voraussetzungen nichts oder ziemlich wenig wissen und dennoch in tiefster Erschütterung seiner Wirkung unterliegen. Es wäre jedoch ein entgegengesetztes, falsches Extrem, zu meinen, es handle sich bei dieser Wirkung ausschließlich um die »Magie« der Formvollendung. Diese ist da – gerade der »Ödipus« wird ewig auch ein formales Muster einer bestimmten Art der dramatischen Komposition bleiben –, sie allein würde jedoch bloß eine leere und darum ephemere Spannung, einen bloßen Grand-Guignol-Effekt hervorrufen. Was der Zuhörer im »Ödipus« erschüttert erlebt, ist eben ein typisches Menschenschicksal, in welchem der Mensch auch heute, selbst wenn er die konkreten historischen Voraussetzungen nur in ihren gröbsten Umrissen verstehen kann, unmittelbar, emotional eines mea causa agitur inne-wird.

Freilich bedarf diese Identifikation mit dem künstlerisch Dargestellten einer weiteren Konkretisierung. Wenn etwa die Sowjetjugend zu den Aufführungen von »Nora« oder »Romeo und Julia« strömte und ihre Gestalten und Schicksale jubelnd sich zu eigen machte, so ist klar, daß jeder Zuschauer genau

wußte, daß derartig konkrete Schicksale völlig außerhalb seines Lebenskreises liegen, daß sie unwiderbringlich der Vergangenheit angehören. Woher aber dann die evokative Macht solcher Dramen? Wir glauben, sie liegt darin, daß hier gerade die eigene Vergangenheit zum Leben erweckt, gegenwärtig gemacht wurde, und zwar nicht das persönliche Vorleben eines jeden einzelnen Individuums, wohl aber sein Vorleben als Angehöriger der Menschheit. Deren Schicksal wird auch in den die Gegenwart gestaltenden Werken erlebt. Die Kraft der Kunst kann durchaus räumlich oder zeitlich, national oder klassenmäßig Fremdes in solcher Weise zum Erlebnis machen. Denn es ist unbestreitbar, daß Massen von Proletariern Tolstoj begeistert gelesen haben, und umgekehrt genau so viele Bürgerliche Gorkij.

Alle diese Beispiele weisen eindeutig auf den wirklichen Grund solcher Wirkungen: die Menschen erleben in den großen Kunstwerken Gegenwart und Vergangenheit der Menschheit, die Zukunftsperspektiven ihrer Entwicklung, sie erleben sie aber nicht als äußere Tatsache, die man als mehr oder weniger wichtig zur Kenntnis nimmt, sondern als etwas für das eigene Leben Wesentliches, als wichtiges Moment auch ihres eigenen individuellen Daseins. Marx, über die Wirkung Homers sprechend, hat diese Frage prinzipiell verallgemeinert: »Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höheren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in Naturwahrheit auf? Warum sollte die geschichtliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorien. Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können.«*

* Marx: Grundrisse, 31.

Und es ist ohne weiteres klar, daß diese Erörterungen von Marx sich nicht allein auf die Kindheitsperiode der Menschheit beziehen, daß vielmehr jeder Abschnitt als solches Moment der eigenen, nie wiederkehrenden Vergangenheit erlebt werden kann.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die für das Entstehen des Kunstwerks relevante Schöpferpersönlichkeit nicht einfach und unmittelbar mit ihrer Alltagsindividualität identisch ist, daß das Schaffen des Künstlers von ihm eine Verallgemeinerung seiner selbst, die Erhebung aus seiner partikularen Einzelheit in die ästhetische Besonderheit fordert. Wir sehen jetzt, daß die Wirkung bedeutender Werke, am auffallendsten, wenn der gestaltete Inhalt räumlich-zeitlich, national oder klassenmäßig fremd ist, eine Erweiterung und eine Vertiefung, eine Erhöhung der unmittelbaren Alltagsindividualität mit sich bringt. Und vor allem in dieser Bereicherung des Ichs liegt das beglückende Erlebnis, das die wirklich große Kunst gibt.

Es ist eine allgemein anerkannte Tatsache, daß solchen Wirkungen der Kunst die Erhebung des sie genießenden Individuums aus der Partikularität des bloß Subjektiven in die Besonderheit als entscheidendes Moment zugrunde liegt. Es erlebt Wirklichkeiten, die ihm in der vom Werk dargebotenen Fülle sonst unzugänglich wären; seine Vorstellungen über den Menschen, über dessen reale Möglichkeiten im Guten wie im Bösen erfahren eine ungeahnte Erweiterung; fremde, räumlich wie zeitlich, historisch wie klassenmäßig fremde Welten entüllen sich ihm in der inneren Dialektik jener Kräfte, in deren Wechselspiel es zwar etwas Fremdes erlebt, aber zugleich doch etwas, das mit seinem eigenen Lebenslauf, mit seiner eigenen Innerlichkeit wirklich in Beziehung gesetzt werden kann. (Wo das letztere fehlt, entsteht ein rein äußerliches, manchmal formal oder technisch artistisches, dem Wesen nach aber nicht ästhetisches, rein nach außen gewendetes Interesse am Exotischen, eine bloße Neugier.)

Der eigentliche Gehalt dieser Verallgemeinerung, die objektiv wie subjektiv die Individualität vertieft und bereichert, aber nie aus ihr herausführt, ist eben der gesellschaftliche Charakter der menschlichen Persönlichkeit. Aristoteles hat dies noch genau gewußt. Erst im subjektiven Idealismus der bürgerlichen Epoche wurde dieses gesellschaftliche Substrat

des ästhetischen Schaffens und seiner Wirkung in den verschiedensten Weisen mystifiziert. Der Gehalt des Werks und demzufolge seiner Wirkung ist das Selbsterlebnis des Individuums im entfalteten Reichtum seines Lebens in der Gesellschaft und – durch die wesenhaft neuen Züge der deutlich gemachten menschlichen Beziehungen vermittelt – seine Existenz als Teil und Moment der Entwicklung der Menschheit, als deren konzentrierte Abbeviatur.* Diese Erhöhung der partikularen Subjektivität führt sie nicht aus sich selbst heraus in ein rein objektiv Allgemeines, vertieft im Gegenteil die Individualität, gerade indem sie sie in dieses Zwischenreich des Besonderen einführt. Das Subjekt des Rezeptiven macht im ästhetischen Genuß jene Bewegung nach, die im Schaffen der Werkindividualität ihre objektivere Form erhält: eine »Wirklichkeit«, die im Sinne der Differenzierung intensiver ist, als die Erlebbarkeit der objektiven Wirklichkeit selbst, die gerade in dieser Intensität die in der wirklichen verborgene Wesenhaftigkeit unmittelbar offenbart. So ist die Erhöhung der Subjektivität ins Besondere beim Rezipierenden ein ähnlicher Erhöhungsprozeß wie beim Schaffenden. Dabei ist klar, daß das Gestaltungsniveau der Werkindividualität den Grund für solche Wirkungen bildet. Hegel hat im Begriff des »Pathos«** richtig jenes seelisch-geistig-moralische Niveau erblickt, zu welchem die Gestaltung im Werk sich erheben muß, um eine echt ästhetische Wirkung auszulösen: die Besonderheit der Werkindividualität bestimmt die Tendenz zur Besonderheit im ästhetischen Akt des Kunstgenusses.

Freilich besteht die gesellschaftliche, die menschheitliche Wirkung der Kunst nicht allein aus einem Rausch der direkten Rezeptivität. Eine jede solche Wirkung hat ein Vorher und ein Nachher, und es ist einer der größten Fehler der meisten idealistischen Ästhetiker, daß sie die unmittelbar künstlerische Wirkung vom ganzen Leben des Rezipierenden künstlich isolieren. Kein Mensch wird direkt ein anderer im Kunstgenuß

* Diese Zusammenhänge sind – im großen Stil – zuerst in Hegels Phänomenologie erkannt und in Goethes Faust gestaltet worden. Vgl. darüber das betreffende Kapitel in meinem Jungen Hegel, sowie meine Fauststudien in Probleme des Realismus III. Werke Band 6, Neuwied 1965, S. 525 ff.

** Hegel: Werke X. I. 297 ff.

und durch ihn. Die Bereicherung durch diesen ist die *seiner* Persönlichkeit, ausschließlich ihrer. Diese ist aber klassenmäßig, national, historisch usw. sowie innerhalb dieser Bestimmungen durch eigene Erfahrungen geformt, und es ist wieder eine hohle Ästhetenillusion, anzunehmen, es gebe auch nur einen Menschen, der als seelische tabula rasa ein Kunstwerk in sich aufnehmen könnte. Nein, alle seine bisherigen Erfahrungen, die auf Grundlage seiner sozialen Bestimmtheit in ihm lebendig vorhanden waren, bleiben auch im Kunstgenuß wirksam. Bei aller Anerkennung der evokativen Macht der künstlerischen Form muß darüber Klarheit herrschen, daß jeder Rezipierende die von der Kunst widerspiegelte Wirklichkeit ununterbrochen mit der von ihm bis dahin erworbenen vergleicht. Natürlich handelt es sich auch hier nicht um ein mechanisch-photographisches Aufeinanderlegen der einzelnen, früher im Leben und jetzt im Kunstgenuß erlebten Details; vielmehr ist ausschließlich von einem Entsprechen zweier Ganzheiten – der konkreten Gestaltung und der bisherigen Erfahrung – die Rede.

Die Anerkennung dieses Tatbestandes beinhaltet nicht die geringste Einschränkung dessen, was wir über die Macht der echt künstlerischen Formgebung ausgeführt haben. Im Gegenteil. Das, was wir eben die beglückende Bereicherung im Kunstgenuß nannten, beruht gerade darauf, daß kein Genießer als tabula rasa den Kunstwerken gegenübersteht. Selbstverständlich entsteht dann in der Wirkung oft ein Kampf zwischen älteren Erfahrungen und gegenwärtigen Kunsteindrücken. Das Schlachtfeld ist gerade jenes Entsprechen des Ganzen; die Details bieten bloße Anlässe dazu. Die Wirkung der großen Kunst besteht gerade darin, daß das Neue, das Originelle, das Gehaltvolle den Sieg über die alten Erfahrungen des Rezipierenden erringt. Gerade darin äußert sich ja die Erweiterung und Vertiefung der Erfahrungen durch die im Werk gestaltete Welt.

Natürlich kommen häufig Fälle vor, wo infolge des Nichtentsprechens die Wirkung ausbleibt, das Werk abgelehnt wird. Dies kann in den ideellen und künstlerischen Mängeln des Werks, kann aber auch in der ideologischen oder künstlerischen Unreife des Rezipierenden begründet sein. Die Behandlung dieser Fragen gehört in die Geschichte der Künste, die ihrer allgemeinen Prinzipien, in jenen Teil der Ästhetik, der

sich mit der Analyse der verschiedenen Stufen der Rezeptivität beschäftigt. Hier wird für unsere Fragen eine echt ästhetisch gebildete Empfänglichkeit vorausgesetzt. Daß es sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit um einen historischen Prozeß des Entstehens einer solchen Aufnahmefähigkeit handelt, daß diese Entwicklung auch heute noch längst nicht abgeschlossen ist, daß also nicht jeder Empfängliche schon in der angegebenen Weise adäquat auf die Kunst reagieren kann, ändert an der prinzipiellen Seite der Frage, an der spezifisch-ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit nichts. Marx führt die objektive Notwendigkeit einer solchen Wechselwirkung auf das ganze Leben der Gesellschaft aus, interessanterweise gerade mit einer Berufung auf die Kunst: »Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andere Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.«* Die Einfügung dieses von uns hier hervorgehobenen Tatbestandes in einen universellen Zusammenhang schwächt die Bedeutung des Spezifischen an der ästhetischen Rezeptivität, an der Konsumtion der Kunst nicht im geringsten ab. Sagt doch Marx wenige Zeilen vor seinen von uns zitierten Ausführungen: »Einmal ist der Gegenstand kein Gegenstand überhaupt, sondern ein bestimmter Gegenstand, der in einer bestimmten, durch die Produktion selbst wieder zu vermittelnden Art konsumiert werden muß.«**

Für die richtige Einschätzung der Wirkung der Kunst ist ihr Nachher nicht minder wichtig als das Vorher. Für die Polis-Ideologie der antiken Ästhetiker stand diese Frage selbstverständlich im Mittelpunkt. Sowohl das Mißtrauen Platons, der Kunst gegenüber, wie die Katharsistheorie von Aristoteles haben darin ihre Quelle. Erst die idealistischen Theorien und die von der Gesellschaft sich immer stärker loslösende Praxis der neuesten Kunst isoliert, nach dem Modell des Lebens in der Dekadenz, auch die ästhetische Wirkung vom Vorher und Nachher; genauer gesagt: sie faßt diese Wirkung als einmaligen Rausch auf, der als Nachher (wie auch als Vorher) von einem Meer der grenzenlosen Langeweile, des depressiven

* Marx: Grundrisse, 14.

** Ebd. 15.

Katzenjammers umgeben ist; am besten ist diese Wirkung beim jungen Hofmannsthal geschildert.

Ganz anders ist die Lage in der Gesellschaft der normal tätigen Menschen. Die Bereicherung, die ihnen der Kunstgenuß gewährt, wirkt sich, freilich oft allmählich und indirekt, in ihrer ganzen Lebensführung, darin auch in ihrer Beziehung zur Kunst aus. Das Wesen dieses Nachher können wir am besten mit der Wiederholung von Tschernyschewskijs Worten umschreiben: die Kunst ist »ein Lehrbuch des Lebens«. Selbstverständlich gibt es Werke – darunter auch viele erstrangige – deren Wirkung eine direktere ist; die Bereicherung im Nachher setzt sich ohne Vermittlung in Handlung um: ganz unmittelbar etwa in der »Marseillaise«, aber auch relativ unmittelbar als die leidenschaftliche Verehrung eines bestimmten typischen Verhaltens, als der Versuch, es zum Vorbild im Leben zu nehmen, als die ebenso leidenschaftliche Ablehnung eines anderen Typus, etc. Es wäre lächerlich, solche Wirkungen, wie es der größte Teil der dekadenten Kunsttheorie zu tun pflegt, als »unkünstlerische« zu bekritteln; man mußte damit Aischylos und Aristophanes, Cervantes und Rabelais, Goya und Daumier aus dem Bereich der Kunst entfernen. Es wäre aber ebenfalls einseitig und verfehlt, in einer solchen direkten und gradlinigen Wirkung das alleinige Kriterium der Kunst zu erblicken. Nicht nur weil die Liste der »ausgeschlossenen« Meisterwerke vielleicht noch größer wäre, sondern auch deshalb, weil eine Reihe von Kunstwerken, die in ihrer Gegenwart eine derartige direkte Wirkung ausgeübt haben, späterhin auf Grund einer mehr indirekt gewordenen Wirkung zum lebendigen Bestandteil der Kunstwelt einer späteren Zukunft geworden sind. Es genügt, wenn wir Werke wie »Figaros Hochzeit« oder »Werther« erwähnen.

Das Gemeinsame in der direkten und indirekten Beeinflussung des Rezipierenden durch den Kunstgenuß ist die von uns geschilderte Verwandlung des Subjekts, seine Bereicherung und Vertiefung, seine Befestigung oder Erschütterung. Und damit sind wir wieder bei dem entscheidenden Gegensatz zwischen Kunst und Wissenschaft gelangt. Wie in der Objektivität der Widerspiegelung der von jedem subjektiven Moment seiner Genesis losgelöste Satz der immer von der Subjektivität bestimmten, ohne solche unvorstellbaren Werkindividualität gegenübersteht, so auch in der Wirkung. Die Wissenschaft

deckt die vom Bewußtsein unabhängige objektive Wirklichkeit in ihrer Gesetzmäßigkeit auf. Die Kunst wirkt unmittelbar auf das menschliche Subjekt; die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, die der gesellschaftlichen Menschen in ihren Wechselbeziehungen, in ihrem gesellschaftlichen Stoffwechsel mit der Natur, ist ein – freilich unentbehrliches – Vermittlungsglied, aber doch bloß ein Mittel, um dieses Wachstum des Subjekts hervorzubringen. Darum kann als entscheidendes Kennzeichen dieses Gegensatzes gesagt werden: die wissenschaftliche Widerspiegelung macht aus dem An-sich ihrer Objektivität, ihres Wesens, ihrer Gesetzmäßigkeit ein möglichst angemessenes Für-uns; ihre Wirkung auf die menschliche Subjektivität ist also vor allem die extensive wie intensive Entfaltung, Verbreiterung und Vertiefung des Bewußtseins, des bewußten Wissens um Natur, Gesellschaft und Menschen. Die künstlerische Widerspiegelung schafft einerseits solche Abbilder der Wirklichkeit, in denen das An-sich-Sein der Objektivität in ein Für-sich-Sein der gestalteten Welt, in die Werkindividualität verwandelt wird; andererseits entsteht in der adäquaten Wirkung solcher Werke eine Erweckung und Erhöhung des menschlichen Selbstbewußtseins; indem der Empfängliche eine derart für sich seiende »Wirklichkeit« erlebt – in der eben geschilderten Weise, entsteht in ihm ein Für-sich des Subjekts, ein Selbstbewußtsein, das nicht in feindlicher Abtrennung von der Außenwelt besteht; reicher und tiefer vielmehr wird eine reich und tief erfaßte Außenwelt auf das dadurch bereicherte und vertiefte Selbstbewußtsein des Menschen bezogen, der Mitglied der Gesellschaft, der Klasse, der Nation und selbstbewußter Mikrokosmos im Makrokosmos der Menschheitsentwicklung wird.*

Haben wir aber so den Gegensatz zwischen den beiden Widerspiegelungsarten festgestellt, so muß wieder daran erinnert werden, daß beide dieselbe objektive Wirklichkeit reflektieren, daß beide – freilich in verschiedener Weise – Momente desselben gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklungsprozesses der Menschheit sind. Darum darf man auch hier Bewußtsein und Selbstbewußtsein nicht starr einander ausschlie-

* Der Ausdruck Für-sich-Sein wird hier in dem Sinne gebraucht wie von Marx in »Elend der Philosophie«.

Gegensatz
Wissenschaft & Kunst
Verhältnis Bewußtsein-

Selbstbewußtsein

Widerspiegelungsarten

ßend in Gegensatz bringen, wie dies z. B. Caudwell unter dem Einfluß der Ideologie der Dekadenz tut, man muß in ihnen vielmehr Pole der subjektiven Aufnahme der Welt erblicken, zwischen welchen unzählige dialektische Wechselwirkungen und Übergänge wirksam sind. Denn es versteht sich von selbst, daß auch jene widerspiegelten wissenschaftlichen Inhalte, die primär nur eine vom Bewußtsein unabhängig existierende Wirklichkeit zum Besitz des menschlichen Bewußtseins machen, einen außerordentlichen, zuweilen geradezu umwälzenden Einfluß auf die Entwicklung des menschlichen Selbstbewußtseins ausüben. Es genügt vielleicht, wenn wir an die Wirkung denken, die die wissenschaftlichen Entdeckungen etwa von Kopernikus oder Darwin auf das Was und Wie des Selbstbewußtseins der Menschen ausgeübt haben, gar nicht zu sprechen von der Einwirkung von Marx oder Lenin, der von ihnen vermittelten ökonomischen und historischen Kenntnisse auf das soziale und nationale Selbstbewußtsein der Menschen. Andererseits ist für das Entfalten des Selbstbewußtseins durch die Wirkung der Kunstwerke der Umweg über die Widerspiegelung der Wirklichkeit absolut unentbehrlich; sogar in Kunstarten, wie Musik oder Lyrik; wo die Ideologie der Dekadenz dies zu leugnen pflegt, muß eine konkrete marxistische Analyse diesen Tatbestand feststellen. Daß die große Epik, die Tragödie, die wirklich große Malerei etc. stets auch inhaltlich »Welten« vermitteln und erst auf diesem Wege auf das Selbstbewußtsein einwirken, ist bekannt. Wer könnte bestimmen, ob mehr Menschen durch die Kunst oder durch die Wissenschaft die Geschichte ihres Vaterlandes sich zu eigen gemacht haben?

Übergänge und Wechselwirkungen spielen also hier eine große Rolle. Dennoch – oder vielmehr gerade deshalb – ist die Polarisation von Bewußtsein (Wissenschaft) und Selbstbewußtsein (Kunst) eine Tatsache, ein richtiges Kennzeichen der Differenzierung der beiden Arten der Widerspiegelung. Daß diese Polarisation erst im Laufe einer langen historischen Entwicklung ihre reine Form erreicht hat, daß in früheren Zeiten sowohl Wissenschaft wie Kunst mit inzwischen aus diesen Gebieten schon weitgehend zurückgedrängten Verhaltensarten zur Wirklichkeit (Magie, Religion) vielfach vermengt erschienen sind, widerlegt unsere Auffassung nicht, bestätigt sie vielmehr. Denn sowohl Wissenschaft wie Kunst konnten ihre angemessene Form nur in diesem Kampf um ihre Reinheit, um ihr

Spezifisches in der Widerspiegelung der Wirklichkeit erringen. Für die Theorie des dialektischen Materialismus bilden aber diese geschichtlich erlangten adäquaten Formen den wesentlichen Gegenstand der Untersuchung; mit den historischen Bedingungen der Entwicklung ihrer Polarisation hat sich der historische Materialismus auseinanderzusetzen.

Daraus folgt, daß die noch so zahlreichen Kreuzungspunkte, Überdeckungen etc., die man in den konkreten Objektivationen beider Widerspiegelungsarten finden kann, daß die noch so zahlreichen Wechselwirkungen und Übergänge in Genesis und Wirkung ihrer Produkte den fundamentalen Gegensatz der Pole nicht aufheben können. Ersteres folgt aus der Gemeinsamkeit der widerspiegelten Wirklichkeit, letzteres aus der allmählich herausgebildeten Verschiedenheit ihrer Strukturformen. Will man aber in der ästhetischen Widerspiegelung über die größten (und oft einseitigsten, verwirrendsten) Allgemeinheiten hinausgehen, so muß – natürlich bei hinreichender Berücksichtigung dieser gemeinsamen Basis – doch der Akzent auf die Verschiedenheit, auf die Gegensätzlichkeit gelegt werden. Das ist in diesen Betrachtungen mit der Rolle der Kategorie der Besonderheit versucht worden. Die eben angedeutete Polarisation der Rolle von Wissenschaft und Kunst im Leben und in der Entwicklung der Menschheit, die Polarisation von Bewußtsein und Selbstbewußtsein ist eine Schlußfolgerung, eine Zusammenfassung aller spezifischen Bestimmungen, die man – bei Zuhilfenahme unserer Theorie über die Kategorie der Besonderheit in der ästhetischen Widerspiegelung – aus dem aufmerksamen Verfolgen der Kunstphänomene gewinnen kann.